

Envases Retornables. Reflexiones sobre la renovaciòn de los grandes 'contenedores vacios' de la arquitectura

Original

Envases Retornables. Reflexiones sobre la renovaciòn de los grandes 'contenedores vacios' de la arquitectura / Vigliocco, Elena (LOS OJOS DE LA MEMORIA). - In: Arquitecturas para el cine: conocimiento y valoraciòn / Manuela, Mattone; Elena, Vigliocco. - STAMPA. - Gijòn : CICEES, 2016. - ISBN 9788494355691. - pp. 68-87

Availability:

This version is available at: 11583/2673154 since: 2017-11-15T11:51:05Z

Publisher:

CICEES

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Arquitecturas para el cine: conocimiento y valoración
Architetture per il cinema: conoscenza e valorizzazione

INCUNA

Asociación de Arqueología Industrial

Collección Los Ojos de la Memoria, n° 16
INCUNA Asociación da Arqueología Industrial

Las imágenes de cada capítulo han sido aportadas por sus respectivos autores.

© Los autores y CICEES editorial
Coordinadoras: Manuela Mattone y Elena Vigliocco
Edición y distribución: CICEES
c/ La Muralla, 3 - entresuelo
33202 Gijón - Asturias
Telefono / Fax 00 34 985 31 93 85
Correo electrónico: ciceeseditorial@cicees.com
www.cicees.com
www.revista-abaco.es

Corrección textos: Manuela Mattone, Enrique González Bernal
Maquetación: Elena Vigliocco
Colaborador: INCUNA
Portada: Jorge Redondo
Impresión: Gráficas APEL

Deposito Legal: AS 00779-2016
ISBN: 978-84-943556-9-1

Impreso en España - Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopia o escanear algún fragmento de esta obra.

Índice

PRÓLOGO

Paolo Mellano, <i>Cinema e Architettura. Una questione di rigenerazione urbana</i>	9
--	---

PRESENTACIÓN

Manuela Mattone y Elena Vigliocco, <i>Architecturas para el cine: conocimiento y valoración</i>	15
---	----

PRIMERA PARTE - EL TAMAÑO TEÓRICO Y LA INVESTIGACIÓN APLICADA

Manuela Mattone, <i>Los lugares del cine</i>	21
--	----

Miguel Ángel Álvarez Areces, <i>Cine y Patrimonio: de la arqueología industrial a la economía de la cultura</i>	33
---	----

Massimo Camasso, <i>Riuso : Architettura = Progetto : Memoria. Alcune analogie tra i processi della memoria e quelli del progetto</i>	55
---	----

Elena Vigliocco, <i>Envases Retornables. Reflexiones sobre la renovación de los grandes "contenedores vacíos" de la arquitectura</i>	69
--	----

Manuela Mattone, <i>Architecturas para el cinematógrafo: conservación y reutilización</i>	89
---	----

Gustavo Moll, <i>Arquitectura para el cinematógrafo en Argentina</i>	99
--	----

Rosa Tamborrino, <i>Il cinema nella città. Dall'architettura industriale ai fasti delle sale di proiezione di via Roma a Torino</i>	111
---	-----

Maurizio Lucat, <i>Materiali e sistemi tecnologici delle sale cinematografiche</i>	121
--	-----

Alberto Friedemann, <i>Gli spazi della produzione cinematografica: il caso Torino</i>	133
---	-----

Rosa Tamborrino, <i>Proyectos de Ottorino Aloisio para las salas cinematográficas en Turín</i>	149
--	-----

Cristina Coscia, <i>Valorizzazione del patrimonio cinematografico storico in Italia: nuovi modelli di gestione per la creazione di valore</i>	159
---	-----

Emanuele Romeo, <i>Ciak si Tutela, si Conserva, si Valorizza! Alcune riflessioni sulla salvaguardia dei beni culturali legati al cinema</i>	175
---	-----

SEGUNDA PARTE - EXPERIENCIAS

Silvia Banfo, <i>El cinematógrafo de las pequeñas realidades urbanas italianas. Dos casos</i>	193
---	-----

Marco Ermentini, <i>Ramrendare timidamente: un cantiere di resistenza</i>	197
Emanuele Morezzi, <i>L'ex cinema Istria a Milano: una conservazione "alternativa" dello spirito del luogo</i>	201
Riccardo Rudiero, <i>La valorizzazione del patrimonio industriale per una rigenerazione urbana partecipata e pianificata</i>	205
Roberta Sassone, <i>Cinema a luci rosse: una malinconica decadenza</i>	209
Elena Vigliocco, <i>Wksh 1. Torino. Primer Workshop Internacional</i>	213
Roberto Ferraris, <i>Wksh2. Córdoba. Intercambio Académico 2013</i>	217
Manuela Mattone, <i>Wksh3. Tercer workshop internacional de proyectos Proyectar la "conservación activa": el ex Establecimiento Ambrosio</i>	221
Elena Vigliocco, <i>Appunti per la costruzione di un atlante</i>	225



¿Qué es lo que pasa cuando el vacío ya no existe?
Cine Lux de Turín. A la izquierda, la sala en una fotografía de Andrea Cappello publicada en el volumen "L'isolato san Federico in Torino". Restauración y recuperación de una arquitectura del siglo XX. Torino; Allemandi, 2011; a la derecha, la sala transformada en centro comercial. Fotografía de Roberta Sassone, 2016.

Envases Retornables. Reflexiones sobre la renovación de los grandes “contenedores vacíos” de la arquitectura

Elena Vigliocco. Arquitecta. PhD. Profesora externa de Proyectos Arquitectónicos y Urbanos. Politécnico de Torino

The chapter develops the theme of the renewal of the cinemas that have lost their function; buildings which are comparable to large “empty containers”, volumes able to accommodate a multitude of people, in which the relationship between light and shadow is under strict control. Through the analysis of the renewal of three churches - volumes similar to cinemas -, this paper deals the main problems related to the recovery of buildings that possess a weak aesthetic value. Geometrical aspects and formal results of the operations are the focus of the dissertation.

PREMISA: EL PAPEL DE LA “FORMA” EN LA RENOVACIÓN EN ARQUITECTURA

La arquitectura puede concebirse como el producto de algunos elementos como son la intención o el objetivo, la función, la estructura, la técnica o la forma¹; factores que, en relación al tema de la permanencia y de la reutilización, no parecen tener la misma importancia. Como ilustra Peter Eisenman (1963), en el pasado algunos teóricos de la arquitectura sostenían que

la disciplina tenía que identificarse con uno o con otro de estos elementos, sin llegar a ponerse de acuerdo entre ellos sobre la jerarquía de los mismos: mientras que para Auguste Choisy (1899) la arquitectura debería ser concebida como fundada sobre la técnica², para Louis Sullivan (1947) la arquitectura sería una expresión directa de la función³. En todos los estudios teóricos presentados, la forma parece un elemento indiferente o subordinado a los otros términos, como un subproducto de una lógica lineal de causa-efecto⁴. Como bien subraya Eisenman, esta aproximación “parcial” a la cuestión no sólo no ayudaría a hacer de la arquitectura una disciplina racional, sino que podría transformarse en un peligro cuando utilizada de modo obstinado y caprichoso en la fase de proyecto.

En relación a esto, a la base de la confusión proyectual que a menudo envuelve los produc-

¹ EISENMAN, Peter: *La base formale dell'architettura moderna*. Bologna; Pendragon, 2009.

² CHOISY, Auguste: *Histoire de l'architecture*. Paris; vol. I, 1899.

³ SULLIVAN, Louis: *Kindergarten Quats*. New York; 1947.

⁴ Recordemos el famoso eslogan del Movimiento Moderno según el cual la forma sigue siempre a la función; eslogan puesto en duda ya por otros arquitectos de su época como Louis Kahn, para el que la función toma cuerpo dentro de una forma — que es en primer lugar el espejo del “orden” —, o Alvar Aalto.



Fig. 1. - Giambologna: *Allegoria dell'Architettura*. Florencia; Museo del Bargello, escultura. «La desnudez, comprensible dentro de la obra de Giambologna, constituye un hecho excepcional en las representaciones de la arquitectura: la riqueza del vestido es de hecho un modo de aludir al ornamento y a la “variedad” de la arquitectura misma. Una mujer, un compás, la escuadra, pocos otros signos distintivos más: la personificación de la arquitectura, grado elemental de la alegoría, presenta aspectos variables y a menudo ambiguos. De hecho, el compás, la escuadra, el dibujo, son también atributos de otras figuras y solo por acumulación, solo en ciertos contextos, significan “Arquitectura”». PICCOLI, Edoardo: “Le allegorie dell’architettura”, BELTRAMINI Guido e Howard BURNS (coords.): *L’architetto: ruolo, volto, mito*. Venezia; Marsilio, 2006. Fotografía de Roberta Sassone, 2013.

tos de la arquitectura, se coloca la invocación descoordinada e irracional a uno u otro elemento que en momentos diversos adquieren hegemonía y un rol de dominancia respecto a los demás. De este modo, aún sin atribuir valores antagonistas a los elementos indicados anteriormente — objetivo, función, estructura, técnica y forma —, parece evidente que un re-

quisito inicial necesario para la formulación del problema arquitectónico sea establecer una jerarquía de elementos ordenada racionalmente: en otras palabras, en arquitectura es necesario establecer una prioridad de fondo que se desarrolle a partir de la dialéctica entre fines absolutos y fines relativos. Proponer la identificación de una jerarquía de estos elementos parece esencial: en primer lugar porque el ambiente social y tecnológico en el cual se desarrolla la arquitectura hoy en día se ha ampliado de tal modo que el individuo ya no es capaz de percibir un único orden formal; en segundo lugar, porque la proliferación de nuevas tecnologías ha superado la capacidad del arquitecto de usar conscientemente el potencial.

De este modo, más allá de que Eisenman ponga por delante la forma sobre el resto de los componentes, es interesante interrogarse sobre cuál pueda ser su finalidad respecto a los otros elementos. «*La forma [...] es el particular medio con el que la arquitectura expresa una intención y realiza la función, y es su instrumento general para crear un orden ambiental*»⁵: la forma sería de este modo el medio expresivo propio de la arquitectura para comunicar de modo comprensible su intención original a los destinatarios (usuarios); cuanto mayores sean los niveles de legibilidad y claridad, mayor será el nivel de comprensión del mensaje transmitido.

POR UNA APROXIMACIÓN LAICA A LA RENOVACIÓN DE LOS EDIFICIOS

Retomando cuanto dicho hasta ahora sobre la forma, también a la hora de intervenir sobre cualquier objeto arquitectónico es necesario construir una jerarquía de valores que pueda favorecer una actitud abierta y positiva hacia el proyecto de transformación; en este sentido, con “laica” nos referimos a una actitud libre de prejuicios a priori hacia la intervención que va a

⁵ EISENMAN, Peter: *La base formale dell’architettura moderna* cit.

modificar la arquitectura original.

En primer lugar es necesario afrontar la cuestión terminológica, ya que a menudo se dan equivocaciones en el significado de términos como restauración, reutilización, saneamiento, reestructuración, transformación, etc.; si en la práctica profesional estos términos se encuentran reclusos en los reglamentos de la construcción, en la teoría se usan y se cambian en función de las necesidades. Sólo los extremos parecen claros: por un lado, la restauración — definida como «operación técnica dirigida a reintegrar los particulares deteriorados, o a asegurar la conservación de una obra de arte o de objetos considerados artísticos o de valor»⁶. Por otro lado, la transformación — como «cambio de forma, entendida tanto en sus características exteriores como en los datos estructurales»⁷.

Anna Lucia Maramocci Politi (2007) comienza su contribución dentro del volumen *Restauro timido. Architettura affetto gioco*⁸ afirmando que una constante de las teorías de la restauración es la dicotomía entre instancia histórica e instancia estética: o se conserva porque se identifica un valor artístico o se conserva porque se identifica un valor histórico. Desde el punto de vista operativo, mientras que en la conservación de una arquitectura de alto valor estético — como es el caso de los edificios de culto — el proyecto de conservación ahonda en la naturaleza misma del valor estético del edificio original, cuando se lleva a cabo la conservación de un edificio en el que prevalece el valor histórico — que por su misma naturaleza no es “fijo” en el tiempo y, sobre todo, no es igual para todas las personas — los términos de la intervención se complican, sobre todo cuando el valor estético es frágil o poco compartido.

De este modo, mientras cuando se habla de restauración o conservación de objetos de elevado valor estético e histórico la referencia al término restauración entendido con la acepción indicada precedentemente es casi implícita, cuando nos ocupamos de objetos en los que los dos términos son débiles, la exigencia de conservación es menor y nos movemos más hacia la transformación. Ambos términos trabajan sobre el tema de la forma en arquitectura pero si, por un lado, el término “transformar” expresa la idea de “convertir algo en otra cosa” mientras “restaurar” expresa la “permanencia”, cuando se discute acerca de la intervención sobre objetos débiles⁹, parece interesante tratar de unir los dos términos opuestos usando la acepción de “renovar”: este término expresa al mismo tiempo permanencia y transfiguración, y sustituye las odiosas expresiones ligadas a la función — reutilización — o a una presunta neutralidad — saneamiento.

“Este descanso me ha renovado”; “he salido de aquella experiencia como renovado”: con renovar se entiende la obtención de una condición nueva, con la idea implícita de una mejoría o de una actualización o, eventualmente, de una sustitución total o parcial. La renovación implica la transformación que se concretiza por medio de la “elección”, entre lo que permanece y lo que se elimina, y de la “suma” de nuevos elementos respecto a aquellos que se han conservado durante la selección. De este modo este término, más “líquido” respecto a los otros dos, parece el más correcto para expresar y medir la necesidad del proyecto de oscilar sobre la antinomia permanencia/transfiguración (restauración/transformación).

En segundo lugar, si es verdad que la renovación se funda sobre lo acertado o menos de las elecciones efectuadas, ¿cómo pueden tomarse las elecciones más “correctas” aplicadas

⁶ DEVOTO, Giacomo y Gian Carlo OLI: *Dizionario della lingua italiana*. Firenze; Le Monnier, 1971, pp. 1915-1916.

⁷ DEVOTO, Giacomo y Gian Carlo OLI: *Dizionario della lingua italiana*. Firenze; Le Monnier, 1971, p. 2536.

⁸ ERMONTINI, Marco: *Restauro timido. Architettura affetto gioco*. Firenze; Nardini editore, 2007, p. 47.

⁹ Las salas de cine, como gran parte de la arquitectura definida arqueología industrial pertenece a esta categoría de objetos.

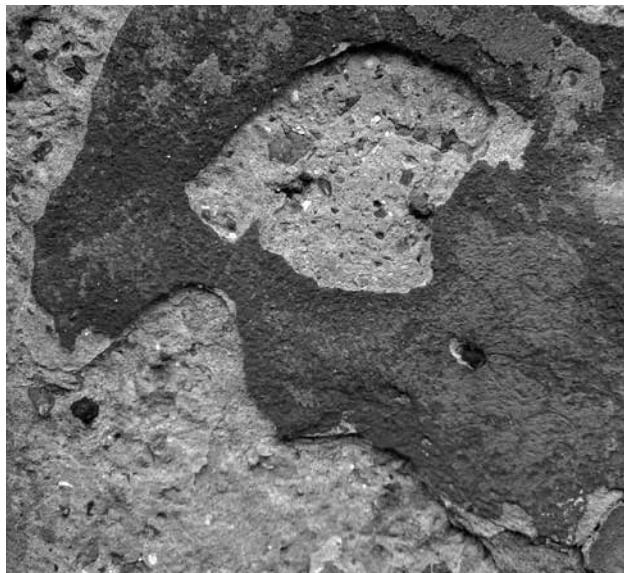


Fig. 2. - Muro veneciano “a la espera”: La arquitectura se come a la arquitectura. Así cierra su texto ERMENTINI, Marco: *Architettura timida: esercizi di astinenza*. Seriate; Tecnos-tampa, 2011, p. 27. «En la época del consumo, limitarse es un ejercicio revolucionario [...] la arquitectura tímida promueve la limitación [...] Experimentar consiste en parte en dejar estar las cosas como están. Observar, conocer e intervenir tras un largo periodo de estudio, o incluso no intervenir en absoluto. Debemos aprender a movernos ligeros por el mundo, en caso contrario la arquitectura continuará a comerse a sí misma en una bulimia de proyectos virtuales hechos de algidas imágenes desprovistas de vida». ERMENTINI, Marco: *Architettura timida: esercizi di astinenza* cit., p. 6.

al proyecto de renovación de objetos débiles? No obstante la advertencia de la máxima aristotélica «cuando conocemos la causa creemos conocer»¹⁰, es compartible la consideración de que el conocimiento de un término sea el factor “objetivo” que puede ayudar a orientarnos en las elecciones cotidianas. La elección entre varias opciones es una operación que la mente humana lleva a cabo continuamente de modo más o menos consciente. Elegimos en base a tres tipos de lógica: inconsciente, experimental y consciente¹¹.

¹⁰ ARISTÓTELES, *Segundos Analíticos*.

¹¹ BONNES, Mirilia et al. (coord.): *Teorie in pratica per la psico-*

La primera de ellas es aquella respecto a la cual, para realizar una acción, se actúa instintivamente y sin una razón aparente; en esta categoría entran todas aquellas operaciones que se realizan cotidianamente de manera automática — la carretera que recorremos para ir al trabajo, por ejemplo — pero también aquellas que se llevan a cabo por capricho. La segunda prevé en cambio una disponibilidad a conocer algo que no se había experimentado antes, con la idea de poder volver atrás. La tercera, que ha evolucionado a partir de la segunda, trabaja conscientemente aplicando un proceso selectivo estructurado sobre la base de la experiencia y de los conocimientos preexistentes. Banalmente, para “elegir” es necesario “conocer” el ámbito en el cual se lleva a cabo la preferencia. Compartiendo el hecho de que el conocimiento de los términos en discusión es un factor central en la determinación de elecciones eficaces, es necesario entender “qué” tipo de conocimiento sea más útil para llevar a cabo las elecciones. Si es verdad que el conocimiento limitado al conocimiento en sí mismo no sirve para nada, entonces ¿de qué tipo de conocimiento puede alimentarse el proyecto? En referencia a la tesis formulada por Paola Viganò (2010), el describir y el anotar aplicados a la arquitectura son acciones «ligadas indisolublemente [...] a la definición de nuevos territorios del proyecto»¹²; sin embargo, serían también términos insuficientes a menos que no se configuren como instrumentos utilizados para llevar a cabo los necesarios “traslados” conceptuales según una perspectiva que “lanza adelante”¹³.

El conocimiento debería configurarse por tanto como una “reconstrucción orientada” capaz de incluir, dentro de su misma naturaleza, la di-

logia ambientale. Torino; Raffaello Cortina Editore, 2004.

¹² VIGANÒ, Paola: *I territori dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*. Roma; Officina Edizioni, 2010.

¹³ Quiere decir una perspectiva proyectual (proyectar —del latín— [pro] hacia adelante [jacere] lanzar; aquello que se lanza hacia adelante.

mención selectiva del proyecto.

Por último, en relación a la necesidad del proyecto de realizar elecciones orientadas, ¿es posible definir una importancia jerárquica de estas últimas en relación a los cinco factores que componen la arquitectura? Dejando claro que toda intervención de renovación se refiere a una situación precisa, difícil de enmarcar dentro de una praxis, se puede sostener que su objetivo consista en la valorización del edificio preexistente, que debe llevarse a cabo mediante operaciones de selección sustractiva y/o aditiva que se deben cumplir en el proyecto: las descripciones orientadas constituyen el substrato argumentativo del proyecto que, a su vez, las alimenta en una lógica no lineal¹⁴. Así, si bien es cierto por un lado que las elecciones que llevar a cabo deben tender a “dar (nuevo) valor”, por otro lado, es también cierto que las elecciones deberán actuar sobre la comprensión y sobre la puesta en común del mensaje de valorización que será transmitido gracias a la legibilidad y la coherencia del proyecto de renovación en sí mismo. En aquellos casos en los que los dos valores sean frágiles, el proyecto de renovación no solo puede “devolverlos” sino que puede también incrementarlos mediante operaciones que se desarrollen a partir del reconocimiento del papel clave de la forma respecto a los cinco factores citados al inicio: la forma, componente perceptiva y manifestación estética, es el término con el cual “medir” la eficacia de la acción de renovación en cuanto expresión directa de

la legibilidad. Sobre la base de este análisis, es mediante el estudio y el conocimiento de los aspectos formales y geométricos que se hace posible tanto devolver el valor perdido (valorizar) como renovar los contenidos preexistentes¹⁵.

Diversamente, el conocimiento de la técnica es una expresión de los métodos de la arquitectura — de los medios de fabricación y de producción, de los métodos para unir, fijar, aislar; debido a su naturaleza utilitaria, la técnica se relaciona casi exclusivamente con la naturaleza específica de los objetos y viene fácilmente superada con el tiempo: como sostiene Rafael Moneo (1999), de la «*arquitectura del pasado no nos hacen falta los compases o los instrumentos que la han producido sino la sabiduría formal que la ha preservado*»¹⁶. En este sentido, la técnica es un valor de permanencia específica, así como lo es

¹⁴ En relación a esto, se hace necesario poner fin a la relación causa-efecto que durante años ha condicionado la relación entre conocimiento analítico y proyecto de arquitectura: desafortunadamente no existe un antes y un después. El hecho de que el análisis se coloque antes del proyecto es una quimera inventada para tratar de poner orden a un proceso creativo que en realidad no tiene nada que ver con las dinámicas lineales. Con este propósito se cita a BAXANDALL, Michael: *Pattern of Intention*. New Heaven; Yale University Press, 1985 y en particular el primer capítulo dedicado al Forth Bridge de Benjamin Baker.

¹⁵ El ejemplo explicativo de cuanto se sostiene es el del Pantheon hoy día Basílica colegiata de Santa Maria ad Martyre de Roma. El Templo de todos los dioses, erigido por Adriano entre el 128 y el 118 a.C., al inicio del siglo VII fue convertido en basílica cristiana: el reconocimiento del valor estético intrínseco del edificio le permitió sobrevivir casi íntegro a las expoliaciones realizadas por los Papas a los edificios de la Roma clásica. En *Memorias de Adriano*, Marguerite Yourcenar (1951), con la frase «*había querido que el santuario de Todos los Dioses reprodujera la forma del globo terrestre y de la esfera estelar, del globo donde se concentran las simientes del fuego eterno, de la esfera hueca que todo lo contiene*», declara cómo la intención encuentre expresión en la forma, mientras la historia nos dice que también cuando la intención es sustituida por la sucesiva cultura cristiana, la forma se ha prestado a una actualización de su significado. La forma permanece cuando encuentra la ocasión para renovarse, mientras que la intención, u objetivo, transfigura con el tiempo; análogamente, la función, estrechamente unida a la intención, se encuentra entre los valores que transfiguran: para argumentar esta afirmación basta pensar a la constelación de obras de arquitectura que, perdida la función original que las había generado, han sido conservadas aunque con usos diversos.

¹⁶ MONEO, Rafael: *La solitudine degli edifici e altri scritti*. Torino; Allemandi, vol. I, 2004.

la estructura: esta última, que puede ser imaginada como los huesos, las venas o las arterias de un edificio, es el sistema que permite traducir la intención y la función en forma. Así, la estructura, condicionada por la función específica, pero ligada también íntimamente a la forma, se coloca entre los valores de permanencia.

En orden jerárquico tendremos por tanto: la forma, que permanece más o menos íntegra en función de la “fuerza” intrínseca imprimida y reconocida a la arquitectura; la estructura, íntimamente ligada a la primera pero subordinada a ella por naturaleza; la técnica, de la que permanecen las trazas a través del objeto pero de la cual no necesariamente sobrevive la práctica; la función, que puede ser sustituida; la intención o el objetivo, que, diversamente de la función, con el tiempo, se olvida. Del rol de la forma en las operaciones de renovación de grandes “contenedores vacíos” hablaremos a continuación.

BREVES NOTAS SOBRE LA COMPATIBILIDAD EN ARQUITECTURA

La palabra “compatibilidad” es una maldición de todas las teorías arquitectónicas italianas de los años ochenta, que acerca de este tema han hablado mucho sin resolver nada. El término de la compatibilidad es similar al (más reciente) término de la “sostenibilidad”: conceptos que, en arquitectura (al menos), están vacíos de contenido. Dejando a un lado la palabra sostenibilidad de la que ya otros se han ampliamente ocupado, el aspecto de la compatibilidad ha estado a menudo envuelto en pasado en un halo de santidad y por lo que respecta a la arquitectura, donde la dimensión técnica ha hecho enormes pasos adelante, el adjetivo “compatible” parece hoy obsoleto, a menos que no vaya acompañado (¿o sustituido?) por “posible”.

¿Un gasómetro de 160 metros de diámetro es compatible con la actividad residencial? Sí, si se piensa a la intervención de renovación llevada a cabo con los cuatro gasómetros de finales del

siglo XIX de Viena¹⁷ o a la intervención sobre las “ex Officine Savigliano” de Turín. ¿Y qué decir de una granja que se caracteriza por ser un edificio lo más compacto posible que se renueva y se convierte en una biblioteca municipal? Es el caso de la Biblioteca Viehmarkplatz¹⁸ de Biberach en Alemania, en el que se ha decidido desmontar parte de los solados de madera colocados al centro del edificio para permitir a la luz cenital, proveniente de los nuevos lucernarios del techo, penetrar dentro del gran ambiente; o, incluso, si se piensa a la intervención llevada a cabo sobre una antigua fábrica de automóviles que es transformada en una entera parte de ciudad¹⁹.

Desde este punto de vista, con la condición de que se conserve el término de la valorización del edificio preexistente como objetivo de la renovación, si el término intervención “compatible” es sustituido por intervención “posible”, entonces el primer binomio, ya superado, puede tranquilamente ser dejado a un lado con la aprobación hasta del más intransigente: a posteriori, la impresión es que detrás de la celebrada compatibilidad se haya escondido, durante mucho tiempo, una actitud hipócrita frente a algunas categorías de intervenciones que tocaban la utilización de los edificios: una ex iglesia — edificio de elevado valor estético y (normalmente) de elevado valor histórico — sería compatible con un destino como museo pero no lo sería con un destino comercial — que para muchos presupondría una devaluación —; diversamente, una ex fábrica — edificio de escaso valor estético y

¹⁷ Los cuatro gasómetros, situados en Döblerhofstrasse, han sido objetivo de los respectivos proyectos de cuatro proyectistas como Jean Nouvel, Wilhelm Holzbauer, Manfred Wehdorn, Coop Himmelb(l)au, durante el período que va del 1995 al 2001.

¹⁸ Proyecto de Boris Podrecca desarrollado entre 1992 y 1995. Excepto por los lucernarios, la cubierta ha sido conservada completamente.

¹⁹ Se trata del caso del Lingotto de Turín, donde el edificio original de Mattè Trucco del 1915-1926 ha sido renovado como contenedor urbano dedicado al comercio y al terciario sobre el proyecto de Renzo Piano.

escaso valor histórico — resultaría más compatible con el destino comercial pero no con el destino residencial; falso, como demuestran los hechos. Tratando de no caer en un pragmatismo extremo, afirmamos aquí que el valor de la función es cada vez más un lujo que nuestra sociedad, escasa de recursos y cada vez más orientada al reciclaje, no puede permitirse.

EL PRINCIPIO DE LA FORMACIÓN CON MOLDE APLICADO A LA RENOVACIÓN EN ARQUITECTURA

Si un cuerpo sólido se encuentra rodeado por todos los lados por otro cuerpo sólido, aquél cuerpo que antes solidificó, en el mutuo contacto, expresa sobre la propia superficie las propiedades de la superficie del otro.

STENONE, Niccolò: *De solido intra solidum naturaliter contento dissertationis prodromus*, 1669²⁰.

Este extraordinario principio, sobre el cual Niccolò Stenone se apoyó para construir una escala cronológica relativa a un gran número de rocas y de fósiles, representa una metáfora interesante que sin embargo no puede ser transferida sin más a la arquitectura porque, es obvio, la arquitectura dista mucho de presentarse en un estado líquido. De todas maneras, esforzándonos un poco, podemos imaginar cómo algunos pensamientos relativos al proyecto, que inicialmente resultan “líquidos”, si son respaldados por descripciones que orientan elecciones aditivas y/o sustractivas, a un cierto punto del proceso, puedan cuajar y solidificarse; y cuando se trabaja sobre un artefacto preexistente, materia sólida que renovar, según la lógica de Stenone, la forma que preexiste debería condicionar e imprimirse, revelándose sobre la que llega después.

²⁰ MONTALENTI, Giuseppe: *Nicola Stenone. Prodrómo di una dissertazione sui corpi naturalmente inclusi in altri corpi solidi*. Roma; Edizioni Leonardo da Vinci, 1928.



Fig. 3. - Caixa Forum en Madrid. Proyecto de reestructuración de Herzog & de Meuron, 2001-07: Llevar al extremo un proyecto en el que la aplicación técnica, con una buena “dosis de músculo”, se convierte en desafío y superación de la compatibilidad. «A construction below and a construction above ground [where] the separation of the structure from the ground level creates two worlds: one below and the other above the ground. [...] There is a contrast between the flexible and loft-like character of the exhibition spaces and the spatial complexity of the top floor [...]». The surprising sculptural aspect of the CaixaForum's silhouette is no mere architectural fancy, but reflects the roofscape of the surrounding buildings». Fuente: www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/201-225/201-caixa-forum-madrid.html. Fotografía de Roberta Sassone, 2011.

Dando por buenas las observaciones precedentemente enunciadas, sobre la base del principio de la “formación con molde”, el proyecto que llega después — en este caso el proyecto de renovación —, y que cuaja dentro o fuera de la arquitectura preexistente, no podrá evitar “revelarla” como elemento naturalmente presente. La metáfora es fascinante porque nos permite, mediante el análisis de algunos casos, valorar la credibilidad allí donde entran en juego factores difícilmente relacionados con lógicas lineares (BAXANDALL, 1985).

La metáfora del paraguas

Imaginemos que debemos envolver un paraguas para regalar; si lo envolvemos con un banal papel de regalo y un lazo, es probable que el destinatario del regalo adivine fácilmente el contenido; diversamente, si decidimos usar una caja, y dar por tanto una nueva forma al paquete que contiene el regalo, es mucho menos probable que el contenido del paquete se descubra antes de abrirlo. Si en el primer caso podemos decir que el principio de la formación con molde revela el contenido del paquete, en el segundo caso, mediante la introducción de la variable de la caja, que consiente el “camuflaje” del paraguas, es más probable que se obtenga un efecto sorpresa.

En el ámbito de un proyecto de renovación y valorización de un artefacto arquitectónico preexistente, ¿el efecto sorpresa se puede considerar un factor positivo o no? Observando los casos de estudio presentados a continuación, se diría que no. Es más: el riesgo es precisamente el de perder el valor estético e/o histórico intrínsecos a los objetos que se han solidificado antes — el paraguas — apostando por soluciones, quizás arriesgadas — la caja de regalo —, que en su visión autorreferente pierden de vista el resto de valores. Si es verdad que la arquitectura es un arte “comprometida” (PIANO, 2003), entonces el tema que atraviesa los proyectos de renovación en arquitectura es el de la definición de la “distancia correcta” entre lo que pide ser valorizado y lo que es necesario movilizar para efectuar una valorización que implique no “traicionar” los valores preexistentes²¹.

²¹ Una de las palabras que se está difundiendo en los últimos años es el término “remiendo” que Renzo Piano ha comenzado a introducir a menudo como argumentación de los proyectos de renovación de las periferias: remendar, en la acepción de Piano, quiere decir “cuidar”, no malgastar. Véase el trabajo en la periferia de Sesto San Giovanni o el trabajo del grupo G124 en el barrio Giambellino de Milán.

1 | Renovación de objetos con importante valor estético e histórico: los contenedores del culto.

A los “grandes vacíos” como las iglesias, ya sean más antiguas o más recientes, más deteriorados por el tiempo o menos, se les atribuye colectivamente tanto un elevado e indiscutible valor estético — en cuanto monumentos que pertenecen a la historia de la arquitectura — como un elevado valor histórico. El hecho de que actualmente puedan ser objeto de una renovación debido al abandono es un evento raro y esporádico, sobre todo en países como Italia donde la tutela y los vínculos de salvaguardia son extremadamente rigurosos y donde la sola idea de la enajenación para uso privado es casi inconcebible hasta para un laico. Los casos identificados, descritos a continuación, muestran renovaciones que pueden servir como ejemplos virtuosos donde a la materia preexistente se le reconoce un valor de independencia imprescindible respecto a la intervención: estas intervenciones, de todos modos criticables, tienen en común el reconocimiento indiscutible de que la preexistencia representa el recurso generativo del proyecto — el paraguas en la caja: centralidad de la figura.

1.1 | Selexyz Dominicanen Bookstore en Maastricht - ex iglesia dominicana

La Selexyz Dominicanen Bookstore (Fig. 4) es la librería que el estudio Merckx+Girod ha proyectado y construido en 2007 para el coloso holandés Boekhandels Groep Nederland (BGN) que eligió para su escaparate una ex iglesia dominicana. Lugar de culto desde el siglo XIV — la inauguración tuvo lugar en 1294 —, en estilo gótico, en 1794 fue confiscada por los franceses que ocuparon la región hasta 1814: desde aquel momento la iglesia fue utilizada para usos militares. Con el fin de la dominación francesa, la iglesia no volvió a ser utilizada como lugar religioso y fue usada siempre con fines diversos; a partir de 1910 fue reutilizada primero como archivo municipal, más tarde como espacio expositivo para

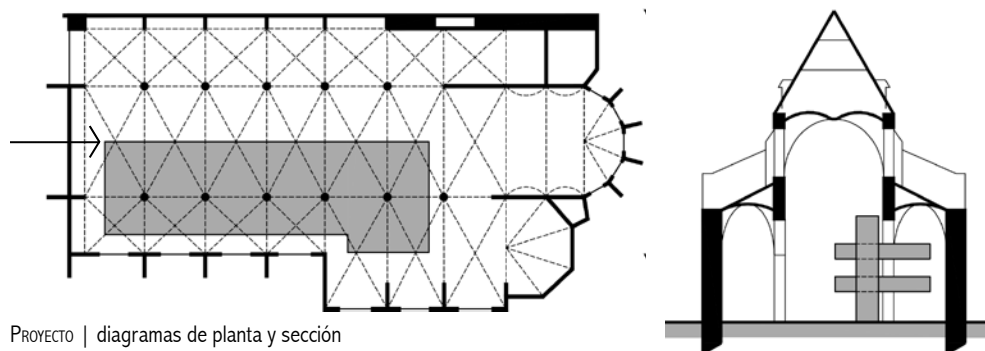
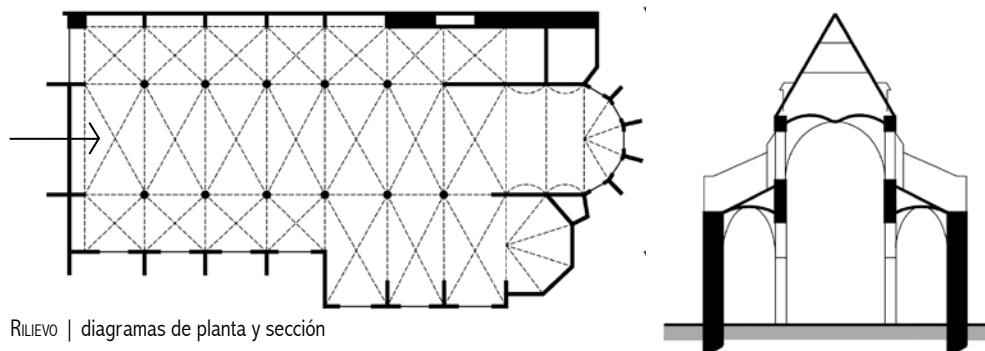


Fig. 4. - Selexyz Dominicanen Bookstore en Maastricht - ex iglesia dominicana. Fotografía de Roberta Sassone, 2013.

máquinas y flores y sucesivamente como espacio para combates de boxeo y depósito de bicicletas. En el 2005 el Ayuntamiento la vende a BGN para ser reutilizada con fines comerciales.

La metáfora que sintetiza la intervención es la de la caja dentro de la caja: la nueva librería, Bookflat, con toda la colección de libros en venta, se configura como una nueva estructura colocada asimétricamente respecto a la nave central y ocupándola a mitad: Con el objetivo de preservar el carácter peculiar de la iglesia, marcado por sus arcos de 23 metros de altura perfectamente conservados, el nuevo cuerpo de construcción está formado por dos láminas en carpintería metálica separadas de las columnas sobre las que se enganchan los arcos: la “limpieza” de la arquitectura gótica es retomada geométricamente en la nueva arquitectura que la asume como referencia compositiva rigurosa. Los tres pisos de altura de los dos cuerpos expositivos se muestran lúcidamente como un objeto “diverso” respecto a cuanto preexistente, cuya legibilidad es clarísima. No obstante se trate de un volumen imponente, gracias a su colocación asimétrica, el Bookflat permite percibir totalmente el espacio original: el rigor formal que lo envuelve, la decoración austera, la iluminación delicada, se enlazan con continuidad a la preexistencia de tal modo que el público de la librería, cuando entra reduce religiosamente el tono de la voz²².

1.2 | Kruisherhotel Maastricht - ex iglesia de los Cruzados

El hotel de los Cruzados (Fig. 5), realizado en 2007, se enmarca dentro del conjunto del siglo XV llamado “de los Cruzados”, compuesto por

un convento, un claustro y la ex iglesia, conservados todos de manera prácticamente integral en el tiempo. El hotel localiza las habitaciones y el equipamiento necesario para el funcionamiento en el antiguo convento y en el claustro, mientras que la iglesia ha sido reutilizada como hall de entrada, donde el diseñador Henk Vos ha colocado la recepción, la cafetería, la bodega y los espacios de servicio necesarios. Lo que más llama la atención del nuevo hall es la colocación de la nueva entrada — un túnel de cobre reflectante ideado por el diseñador de luces alemán Ingo Maurer — colocado en el lado oeste de la iglesia: el eje longitudinal viene anulado para ser ocupado por el nuevo equipamiento del hall que ocupan también las naves laterales.

De la lectura de las masas presentes, lo que llama la atención es la densidad de nuevos objetos colocados dentro del espacio de la iglesia: mientras que los volúmenes colocados a lo largo del eje central no tocan en ningún momento los muros, los volúmenes colocados en las naves laterales los ocuyen casi por completo para permitir la localización de los espacios de servicio en la parte baja. El resultado es un espacio muy “lleno” en el que se pueden encontrar restos originales — como la estatua del Pequeño Cruzado — mezclados con objetos de diseño contemporáneo — como lámparas, jarrones, sillas y butacas — en el que la legibilidad de la intervención se deja casi por completo a la interpretación y al conocimiento individual²³.

1.3 | El museo Marino Marini - ex iglesia de San Pancrazio

Carlo Pirovano (1988) afirma que el proyecto de renovación de la ex iglesia de San Pancrazio — entre 1976 y 1982 — corresponde a una restauración *«entendida no como un simple ejercicio de recuperación abstracto sino como una adaptación a la nueva función de museo, que ha apuntado a devolver la legibilidad del*

²² Por cuanto respecta a la colocación de los baños, es interesante observar cómo éstos han sido colocados en una nueva planta subterránea realizada bajo el Bookflat de modo que no se “rompa” la dimensión áulica del ambiente original. Todos los almacenes y los servicios del público y del personal han sido colocados en ese piso subterráneo.

²³ Citamos la famosa metedura de pata “Atención: no es una obra de arte, es solamente un extintor”.

*organismo monumental y a la creación de “recorridos” destinados a la lectura de las obras de Marino, con particular atención a la exasperada tridimensionalidad del artista de Pistoia*²⁴. Según este histórico, la intervención de los dos arquitectos Lorenzo Papi y Bruno Sacchi sería excepcional e irrepetible en otros contextos, debido a la posibilidad que se da al espectador de “girar” alrededor de las esculturas, de apreciarlas a través de perspectivas siempre diferentes y en combinaciones inusuales²⁵. La intervención sobre la ex iglesia de San Pancrazio (Fig. 6), debilitada debido a un periodo en el que fue usada como depósito de un cuartel militar²⁶, se caracteriza sobre todo por permitir

un recorrido completamente libre, hecho de pasarelas, que «permite la vivisección, se podría decir, de los fragmentos y la memoria de una historia antigua y al mismo tiempo de los excepcionales documentos de una poética moderna y actualísima, como la de Marino» (PIROVANO, 1988): las pasarelas de madera, asimétricas respecto a la nave central de la iglesia, consienten alcanzar los distintos niveles del recorrido del museo convirtiéndose a su vez en parte de la exposición. Los palcos laterales ofrecen vistas inesperadas, mientras que el gran plano que ocupa la primera parte de la nave — en el lugar que ocupaba el órgano en el siglo XVIII —, aprovechando las grandes vigas de carpintería metálica de los años en los que fue usada como fábrica de tabaco, permite apreciar de modo inusual el espacio de la iglesia: a pesar del impacto “importante” sobre el preexistente, esta renovación aprovecha todas las ocasiones presentes, y se “apoya” a estas siguiendo un proceso de sedimentación arqueológica. No se substraen nada: la materia se “añade” siguiendo una precisa intención museográfica en el que la intervención arquitectónica radica en el detalle constructivo. Mientras que la legibilidad se desprende de la utilización y de la combinación de los materiales, de la lectura geométrica se nota la ausencia de una correspondencia formal entre las partes, en las que el contacto físico tiene lugar únicamente cuando es necesario.

2 | Renovación de objetos de valor estético e histórico débil: los contenedores del cine

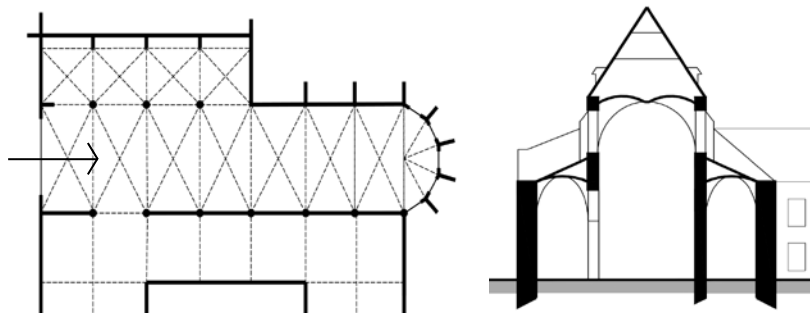
Si una librería puede ser el tema de renovación de una ex iglesia, sin que se traicione la

²⁴ PIROVANO, Carlo (coord.): *Marino Marini. Museo San Pancrazio*. Milano; 1988.

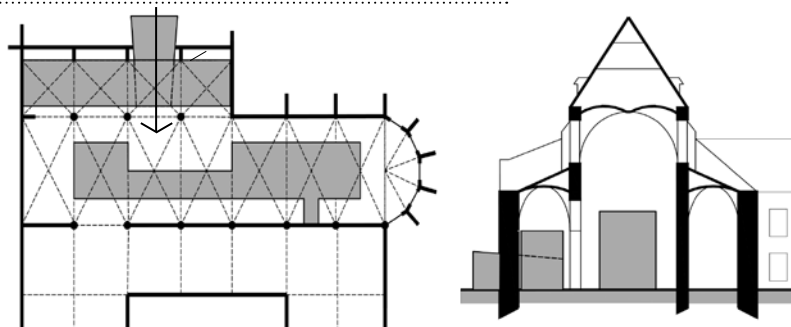
²⁵ Es evidente la referencia formal al proyecto de renovación del Museo del Castelvecchio de Verona —1958-1975— de Carlo Scarpa, en el que se propone una colocación sorprendente para la estatua de Cangrande alla Scala.

²⁶ Iglesia presumiblemente paleocristiana, documentada desde el año 931, se encuentra adyacente al ex monasterio de las monjas Benedictinas de San Ilario, del año 1157. A partir del siglo XIV están documentados importantes trabajos de reestructuración y ampliación que agrandaron la iglesia. En el siglo XV, Leon Battista Alberti, encargado por Giovanni Rucellai comenzó la reestructuración de la capilla adyacente a la iglesia (la única parte todavía consagrada), que finalizó en 1467 y que conserva el pequeño templo del Santo Sepulcro. En 1754 la iglesia fue radicalmente transformada por el arquitecto Giuseppe Ruggeri, que desmontó las numerosas decoraciones presentes, eliminando las varias sepulturas de ciudadanos ilustres, y redefinió el espacio interno realizando una cúpula con frescos en correspondencia con el transepto. Tras la supresión napoleónica (1808), la iglesia fue ulteriormente modificada siguiendo el gusto neoclásico del arquitecto Giuseppe Cacialli: eliminado el portal del siglo XIV, las dos columnas con dos leones al lado y un emblema fueron colocados en el centro de la fachada, con una recomposición de gusto neoclásico. Sucesivamente, la iglesia fue destinada a oficina de la Dirección de Loterías del Estado; a continuación se usó como Juzgado y más tarde como Fábrica de tabaco, fase a la que se remonta la estructura de vigas metálicas de tipo industrial de

la nave central. La iglesia, en estado de abandono a inicios del siglo XX, fue sucesivamente reestructurada y dedicada a depósito del cuartel militar adyacente hasta que iniciaron las obras del actual Museo Marino Marini de los años ochenta del siglo pasado. Fuente Wikipedia, voz Chiesa di San Pancrazio (Firenze).



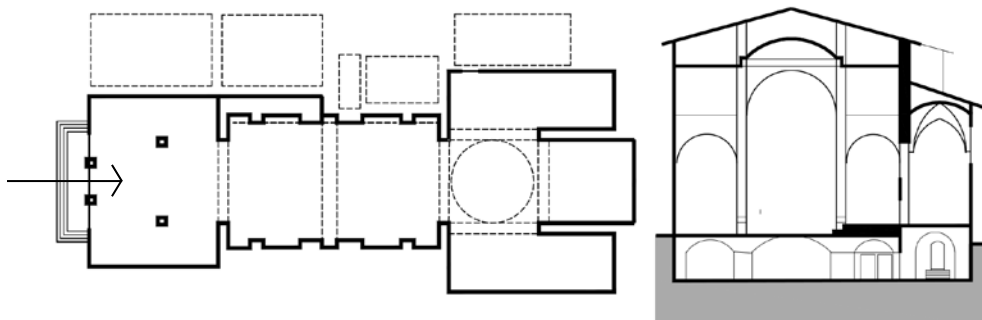
RILIEVO | diagramas de planta y sección



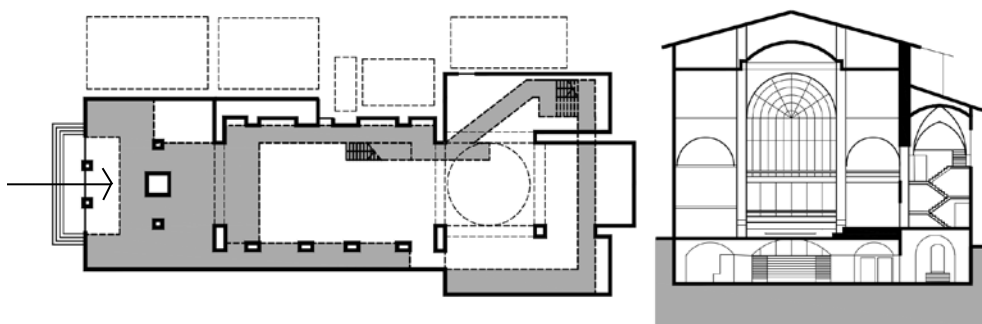
PROYECTO | diagramas de planta y sección



Fig. 5. - Kruisherenhotel Maastricht - ex iglesia de los Cruzados. Fotografías de Roberta Sassone, 2013.



RILIEVO | diagramas de planta y sección



PROVETTO | diagramas de planta y sección



Fig. 6. - El museo Marino Marini - ex iglesia de San Pancrazio. Fotografías de Roberta Sassone, 2013.



Fig. 7. - Ex Cine Astra de Turín, hoy teatro. Sezione di progetto (2004). La renovación ha abarcado la totalidad del equipamiento técnico, como el peine de la caja escénica o la sala de dirección, mientras que las paredes se han dejado en estado original, para enfatizar el contraste entre antiguo y nuevo.

naturaleza de la preexistencia o se perjudique, sino que ayude incluso a valorizarla, ¿por qué lo mismo no puede valer para los ex cines que en cambio demasiado a menudo se renuevan solo siendo devaluados? Los “grandes vacíos” del cine, las salas de proyección fuera de servicio, no pecan en relación a los “grandes vacíos” del culto por una distribución mayormente capilar sobre el territorio: en países como Italia, de hecho, la distribución sobre el territorio de edificios religiosos es muy superior a la de los cines, por lo que la observación “hay demasiadas salas de cine y no se pueden conservar todas” es seguramente reductiva. El aspecto que hace más complicado la conservación de las salas cinematográficas es, por un lado, su escaso valor estético, acompañado por un también escaso valor histórico, y por otro lado, la escasa capacidad imaginativa de los posibles inversores, que a menudo degradan la sala a espacio vacío

problemático, en cuanto poco iluminado y volumétricamente excesivo, que hay que rellenar —el paraguas en el paquete: sustitución figurativa.

2.1 | Teatro Astra en Turín - ex cine Astra

El ex cine Astra²⁷, renovado en el periodo 2005-2007, puede describirse como un edificio de valor estético medio — uno de los pocos casos de arquitectura decó aplicada a los espacios públicos en la ciudad — y de escaso valor histórico. La ocasión de la renovación

²⁷ El Cine Astra, realizado en 1928 sobre el proyecto de Contardo Bonicelli, fue cerrado pocos años después del incendio en el cinema Statuto que causó 64 muertos. El proyecto de transformación, del periodo 2005-2006 sobre un proyecto de Agostino Maganghi con Elena Vigliocco y Massimo Camasso, apoyándose en lo que sobrevivió como “restos” del cine — que acababa con diversos años de ocupación ilegal —, ha implementado técnicamente la preexistencia conservando el gusto decó.

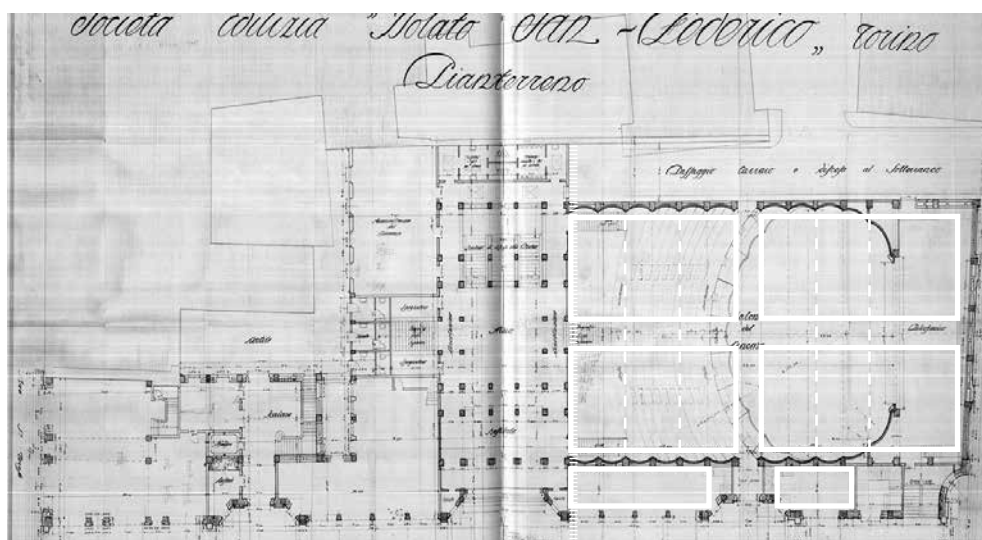
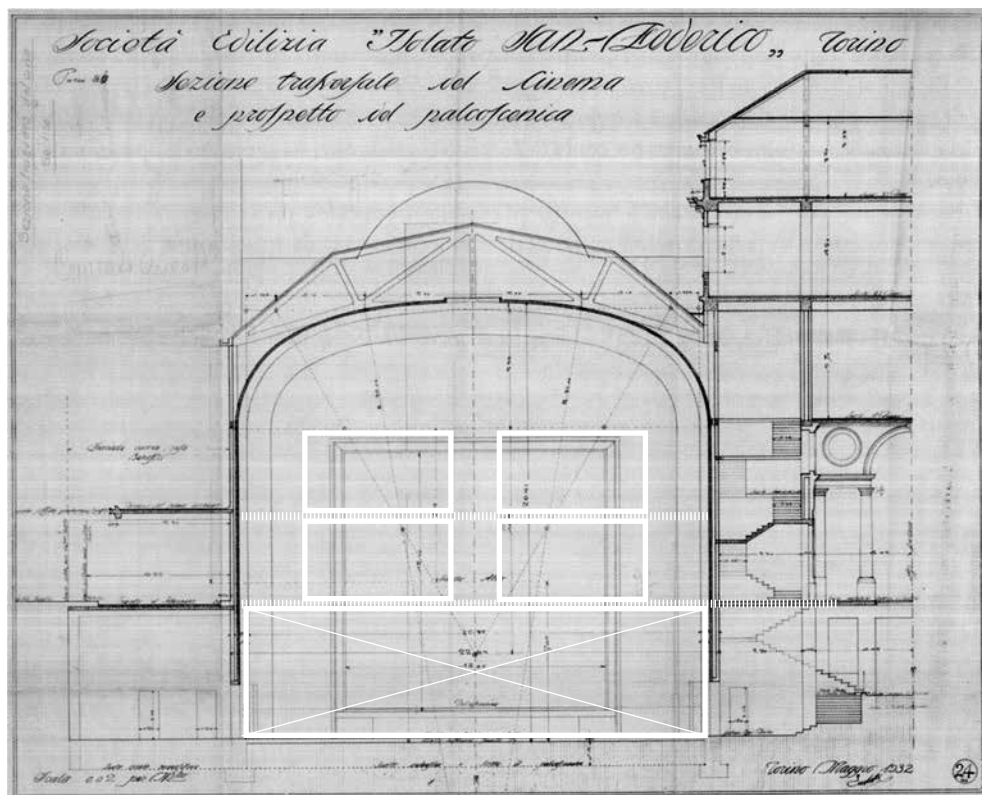


Fig. 8 y 9. - Cine Lux de Turín, actualmente centro comercial, planta baja y superiores. Ha sido esquemáticamente indicada en blanco la ocupación de los nuevos volúmenes comerciales que ocupan el volumen a partir de la planta baja. Archivo Immobiliare Lombarda, Torino.



Fig. 10. - Cine Lux de Turín. Como en el Museo Marino Marini, es posible llegar a la bóveda rebajada: no es posible en cambio observar el vacío original de la sala, ocupada por los nuevos volúmenes comerciales. Fotografía de Roberta Sassone, 2016.

llega como consecuencia de la alienación del inmueble por parte de la Ciudad de Turín que decide transformarlo en sala teatral. El estado de abandono en el que se encuentra el cine en el momento de la alienación es usado como alusión para su transfiguración. Sin profundizar demasiado en la renovación, en este caso el escaso cambio de significado — de cine a teatro — ha permitido la conservación integral del carácter original del edificio. Una intervención, en conjunto, “fácil” porque el cambio de significado ha sido limitado.

2.2 | Centro comercial en Turín - cine Lux

Diferentemente del caso precedente, el cine Lux²⁸ poseía tanto un elevado valor estético

cuanto un marcado valor histórico: está colocado dentro de uno de los tejidos más dinámicos de la ciudad, el cine forma parte del complejo de la Galería San Federico, realizada sobre el proyecto de Eugenio Corte y Federico Canova entre el 1931 y el 1934, y es adyacente a los pórticos de vía Roma. Los propietarios del inmueble han decidido recientemente renovar los espacios dedicados a la sala — originalmente capaz de contener casi 1.600 espectadores — para realizar una nueva galería comercial. El vestíbulo y el escalón monumental han sido restaurados meticulosamente, mientras que la sala cinematográfica ha sido fraccionada horizontalmente mediante una gran galería que se ha transformado en la planta baja del centro comercial; las tres salas, bajo el nuevo entresuelo, no tienen

²⁸ La reestructuración del cine ha sido llevada a cabo en el periodo 2004-2013. El proyecto estructural lleva la

firma del estudio A&A Ingegneri Associati.



Fig. 11. - Cine Italia en Florencia, actualmente convertido en supermercado. Fotografía de Roberta Sassone, 2014.



Fig. 12. - Cine Arlecchino de Florencia, reconvertido en supermercado. Fotografía de Roberta Sassone, 2014.

nada que ver con la grandilocuencia de la sala original perdida. Aun conservando la estructura de los grandes arcos en hormigón armado, las nuevas tiendas ocupan integralmente el espacio de la sala disponiéndose en una secuencia de “cajitas” preciosas, parecidas entre ellas, que se distribuyen en niveles diversos mediante pasarelas y conexiones. La instalación geométrica es extremadamente rigurosa y marcada por el ritmo de la preexistencia, pero el volumen original ha sido traicionado: de hecho, únicamente en un punto es posible apreciar parte de la sección original de la sala que, actualmente, se encuentra ocupada por volúmenes contruidos.

2.3 | Supermercado en Florencia - ex cine Arlecchino

2.4 | Tienda de zapatos en Roma - ex cine Palestrina

2.5 | Supermercado en Nápoles - ex cine Adriano

2.6 | Showroom en Milán - ex cine de via Manzoni 16

En estos casos, pero también en muchos otros, la sala cinematográfica se caracteriza por la reciente época de realización (posterior a la Segunda Guerra Mundial), por encontrarse incluido dentro de un edificio residencial de varios pisos, por la colocación en la planta baja de una zona de tejido urbano dinámico. En todos estos casos, en los que la asignación del uso ha sido sustituida radicalmente, la operación de renovación ha consistido en un “expolio” de todos, o casi todos, los elementos que caracterizaban al ambiente, como los letreros externos, las boiserie y las decoraciones del vestíbulo, la taquilla, los asientos, los paneles fonoabsorbentes, etc., sustituidos por los productos y los instrumen-

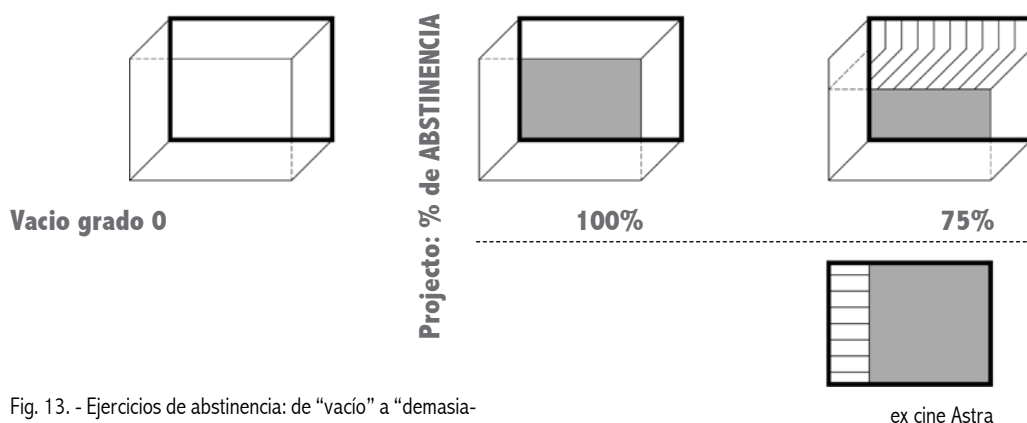


Fig. 13. - Ejercicios de abstinencia: de “vacío” a “demasiado lleno”. Esquema conceptual de Elena Vigliocco.

tos de las nuevas tiendas y supermercados. Al final de las operaciones, poco o nada queda del gran espacio vacío y de su carácter: un esqueleto anónimo, casi siempre ilegible por cuanto respecta a su dimensión y articulación original, ocupado por las nuevas estanterías que exponen las mercancías, nuevas protagonistas.

2.7 | Casa Hollywood en Turín - ex cine Hollywood

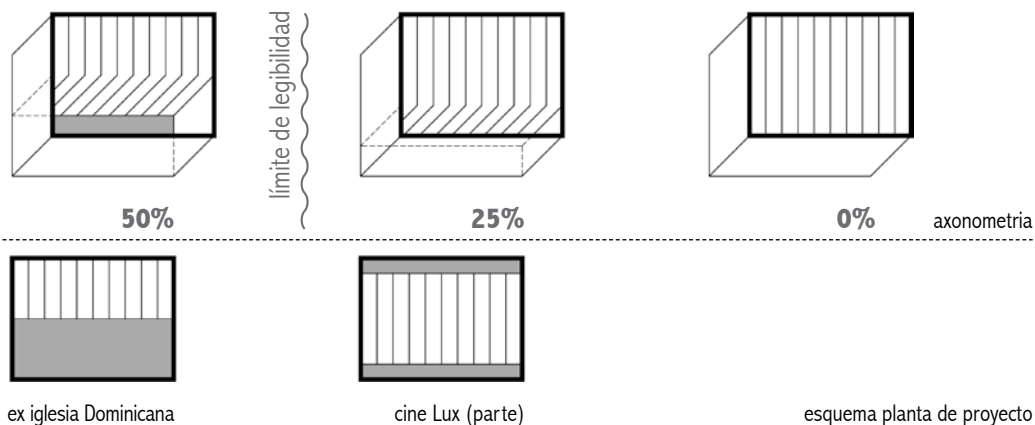
Aclarando que en estos casos se ha preferido la reestructuración del edificio a la conservación del espacio preexistente, más allá de la calidad de la nueva arquitectura — que en este caso, diversamente de muchos otros, resulta particularmente interesante y “atrevida” —, la intervención de Casa Hollywood²⁹ es reseñable por las siguientes razones: en primer lugar, por su nombre. Es un

caso particular el hecho de que el nombre de la casa coincida con el del ex cine demolido, casi como si se quisiera exorcizar la idea de una arquitectura provinciana. En segundo lugar, porque, a pesar de la demolición del edificio original, éste permanece en el volumen de la sala original mediante el vaciado de la planta baja que evoca su memoria. En este caso, dada la ausencia de un valor estético atribuido que permitiese “proteger” al cine, el proyecto celebra, de algún modo, el recuerdo del ex cine que perdura así también en la nueva arquitectura.

CONCLUSIONES

Intervenir y renovar los espacios de las salas de cine quiere decir, en primer lugar, atribuirles un valor estético o histórico. Esto, siguiendo la praxis aplicada a los edificios de culto, les garantizaría la supervivencia por ser considerados espacios portadores de valores compartidos —praxis de la tutela que, en Italia, pasa a través del vínculo del bien. A falta de estos valores, el destino de las salas cinematográficas está prácticamente marcado por los ejemplos descritos precedentemente, en los que la operación de renovación prevalece completamente sobre el componente de la transformación: el proyecto de renovación, su capacidad de oscilar entre las necesidades que imponen las exigencias del programa y aque-

²⁹ El proyecto de reestructuración del área es del 2011-2013 firmado por Luciano Pia; Ha sido realizado por la empresa De-Ga. La casa se localiza en el lote en el que en 1841 se construyó el Piccolo Teatro Popolare de Turín — actualmente conservado en parte por la intervención. El teatro se restauró a mitad de los años cuarenta del siglo XX, pasando a ser un cine y albergando dos salas de baile — una bajo tierra (la sala invernal), y otra sobre la cubierta (la sala de verano). El Cine Hollywood, en el que inicialmente se proyectaban películas de reestrenos y luego películas eróticas, cerró en el 2008.



llas derivadas de las posibilidades reconocidas al espacio preexistente, es el único factor capaz de establecer un modo de conservación “indirecta”, no condicionada por reglamentos y vínculos. Si en el caso del ex cinema Astra la renovación estaba condicionada por las imposiciones del vínculo, en el caso del ex Hollywood ciertamente no era así: en todos estos casos la única posibilidad de salvación para los espacios preexistentes depende del proyecto y de su capacidad de explorar condiciones “diversas” mediante soluciones formales capaces de consentir al bien de continuar a expresar su propia presencia.

Una última consideración personal. Me he extendido bastante sobre los temas del rol de la forma, de la legibilidad, del valor del conocimiento aplicado al proyecto, etc., porque queriendo demostrar algo tenía que sostener la legitimidad de las conexiones; reconozco que el discurso podría ser más sucinto pero considero que este ejercicio puede ser de utilidad si se obtienen satisfacciones como, por ejemplo, el placer de considerar a la arquitectura como una ventana abierta sobre una cultura. La otra pregunta que surge espontáneamente podría ser la del grado de verdad que podemos atribuir colectivamente a estas conexiones y a cualquier otro aspecto de la composición arquitectónica. Dejaré que responda quien ha tenido la paciencia de seguir con esta lectura hasta el final.

BIBLIOGRAFÍA

- BAXANDALL, Michael: *Pattern of Intention*. New Heaven; Yale University Press, 1985.
- BELTRAMINI Guido y Howard BURNS (coords.): *L'architetto: ruolo, volto, mito*. Venezia; Marsilio, 2006.
- CAMASSO, Massimo et al.: *Gli spazi della costruzione nella ricomposizione urbana*. Torino; Celid, 2014.
- CHOISY, Auguste: *Histoire de l'architecture*. Paris; vol. I, 1899.
- EISENMAN, Peter: *La base formale dell'architettura moderna*. Bologna; Pendragon, 2009.
- ERMENTINI, Marco: *Restauro timido. Architettura affetto gioco*. Firenze; Nardini editore, 2007.
- ERMENTINI, Marco: *Architettura timida: esercizi di astinenza*. Seriate; Tecnostampa, 2011.
- MONEO, Rafael: *La solitudine degli edifici e altri scritti*. Torino; Allemandi, vol. I, 2004.
- MONTALENTI, Giacomo: *Nicola Stenone. Prodomo di una dissertazione sui corpi naturalmente inclusi in altri corpi solidi*. Roma; Edizioni Leonardo da Vinci, 1928.
- PIROVANO, Carlo (coord.): *Marino Marini. Museo San Pancrazio*. Milano; 1988.
- SULLIVAN, Louis: *Kindergarten Chats*. New York; 1947.
- VIGANÒ, Paola: *I territori dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*. Roma; Officina Edizioni, 2010.